

das Denken logifiziert und die Person individualisiert haben soll (McLuhan, Ong). Allerdings rückte man schon im 17. Jahrhundert das Hören als Resonanzsinn in die Nähe zur Vernunft. Seit Duverney 1683 die Ohrenmedizin begründet hatte, stehen die Physiologie des Hörens und die Physik der Klänge im Fokus des Wissens, einflussmächtig insbesondere im 19. Jahrhundert bei Helmholtz. Mittlerweile, insbesondere seit dem Aufkommen akustischer Aufzeichnungs- und Übertragungsmedien (→ TONTRÄGER), liegt es nahe, die These vom Visualprimat zu relativieren, die höchst heterogenen Modi des Hörens als *historische Kulturtechniken* zu beschreiben und die Frage nach seinem Beitrag zur Konstitution des Kollektivs zu reaktivieren. (Uwe C. Steiner)

Imitation/Mimesis – Zu unterscheiden ist Imitation (*imitatio*, lat. Nachahmung) als Kompositionstechnik von einem allgemeinen Begriff, der innerhalb von Kunst und Ästhetik, wenngleich in der Wirkungsgeschichte nur teilweise äquivalent, doch eng mit dem Begriff der Mimesis (griech. Darstellung, Nachahmung) verknüpft ist. – Als spezifisch musikalischer Begriff bezeichnet Imitation eine seit dem 12. Jahrhundert bekannte Satztechnik in der mehrstimmigen Musik, bei der eine melodische Gestalt unterschiedlicher Ausdehnung in verhältnismäßig kurzem Abstand von einer oder mehreren anderen Stimmen nachgeahmt wird. Gioseffo Zarlino legte im 16. Jahrhundert die Grundlage für einen engeren Imitationsbegriff, der im 18. Jahrhundert mit Rücksicht auf das Kriterium der Ungebundenheit als ‚freie Imitation‘ gegen die strengeren Satzarten Kanon und Fuge abgegrenzt wurde. – Als allgemein kunstphilosophisches Paradigma weist Imitation/Mimesis seit der Antike ein breites Bedeutungsspektrum auf und kann sowohl den Prozess des Hervorbringens als auch die verschiedenen ästhetischen Darstellungsformen bezeichnen, durch die der Künstler sein Verhältnis zur Welt und zu den ihm vorausliegenden ästhetischen Mustern bestimmt. Bezogen auf Literatur betont ‚Mimesis‘ als Gegenbegriff zu ‚Poiesis‘ die Fähigkeit zur Nachahmung einer vorkünstlerischen, außerliterarischen Wirklichkeit. In der Musiktheorie ist das Paradigma der Nachahmung vorwiegend in der Affekten- und Figurenlehre (→ AFFEKT/EMOTION) sowie der Tonmalerei einschlägig. (Silvan Moosmüller)

Improvisation – (lat. *improvisus*, ‚unvorhergesehen‘): Formbegriff für nicht auf festgelegten kompositorischen Abläufen und schriftlichen → NOTATIONEN basierende (primär) musikalische, im weiteren Sinne auch rhetorische Darbietungen respektive Handlungen (vgl. Sandro Zanetti (Hrsg.): *Improvisation und Invention*, Zürich und Berlin 2014). Umgangssprachlich hingegen bezeichnet Improvisation eine noch weiter gefasste Tugend des pragmatischen Behelfs: Wenn vorab konzipierte Handlungsabläufe oder Strategien nicht mehr greifen (z. B. für eine Zubereitung nach Kochrezept eine bestimmte Zutat fehlt), ist man gezwungen, zu

„improvisieren“. Gemeinsame semantische Basis des Begriffsverständnisses von Improvisation ist die spontane, dem Augenblick und der Situation angemessene, wenngleich außerhalb bestehender Muster oder Konventionen sich bewegende Handlungsweise.

In der musikalischen Tradition hat Improvisation bereits seit der Barockmusik einen systematischen, sogar formbegründenden Stellenwert; improvisationsartiges Spiel ist konstitutiv etwa für die ungebundenen Verlaufsformen von Toccata, → FANTASIE und diversen Verzierungsarten. Nur teilweise aber obliegt deren Ausführung dem gestalterischen Ermessen der Interpreten (→ INTERPRETATION), teilweise sind auch improvisiert anmutende Partien vorab auskomponiert und festgelegt. In der Instrumentalmusik der Klassik nimmt die für das Soloinstrument (v. a. am Ende des Sonatenhauptsatzes) vorgesehene Kadenz, die als Vorbereitung des Satzeschlusses ihrerseits aus der frühneuzeitlichen Lehre der Formalklauseln entstanden war, die Stelle eines das geschlossene Artefakt öffnenden „Fensters“ der Improvisation ein. Aufführende Interpreten konnten durch die eigenständige, originelle Ausgestaltung dieser Kadenz sowohl ihre spieltechnische Virtuosität wie ihre gegenüber den Komponisten kongeniale musikalische Kreativität unter Beweis stellen. Die Wirkung mustergültiger Kadenzen unterlag jedoch dann selbst wiederum den reintegrierenden Prozessen der Notation und Kanonisierung.

E. T. A. Hoffmann und andere romantische Autoren sahen in der Figur des improvisierenden Musikers den Prototyp des von genialem Schaffensgeist erfüllten, aber deshalb zugleich potentiell dem Wahnsinn nahen Künstlers schlechthin. In Parallele zum späromantischen Paradigma musikalisch-artistischer Virtuosität etabliert sich auch in der literarischen Prosa ein auf lebendige Performanz setzendes Rollenverständnis des rhetorischen Improvisators (u. a. Hans Christian Andersen, Gabriele d'Annunzio), an das in der Moderne auch Figurenmodelle des Lebenskünstlers oder Hochstaplers (wie Thomas Manns Felix Krull) anschließen.

Eine besondere, für Aufführungsgestus und Zusammenspiel prägende Rolle gewinnt die Improvisation in der Jazz-Musik. Innerhalb eines gewissen Grundgerüsts harmonisch-rhythmischer Abläufe besitzen die Solisten/Interpreten einen erheblichen individuellen und situativen Gestaltungsspielraum; hierdurch wird die traditionelle Trennung zwischen verfassenden Musikern (Komponisten) und reproduzierenden Aufführungskünstlern (Interpreten) tendenziell aufgelöst. Im Solo-Spiel des Jazzpianisten Keith Jarrett (*1945) seit Anfang der 1970er Jahre kristallisiert sich der Gestus des freien Improvisierens zu einer selbständigen konzertanten Form der induktiven, fortlaufenden Bearbeitung musikalischer Materialelemente mithilfe von ostinatohaften Verkettungen. Eine vergleichbar induktive Rhetorik des wie improvisiert vorangehenden Schreibens kennzeichnet die aus der → WIEDERHOLUNG und → VARIATION phraseologischen Materials

gespeiste Erzählweise zahlreicher Romane des Schriftstellers Thomas Bernhard (1931–1989). (Alexander Honold)

Intermedialität – (lat. *inter*: zwischen; lat. *medius*: vermittelnd, Mittler) Begriff, der Anfang der 1980er Jahre in literaturwissenschaftliche Diskurse eingeführt wurde und in seiner weitesten Bedeutung die Überschreitung konventioneller Mediengrenzen bezeichnet. Im engeren Sinne beschreibt I. die Teilnahme mehrerer Medien an der Bedeutungskonstitution eines Artefaktes und hebt sich ab von Phänomenen der ‚Transmedialität‘, d. h. medienunspezifischen Qualitäten wie Narrativität (→ ERZÄHLUNG), die in mehreren Medien erscheinen. Der zu Grunde liegende Medienbegriff umfasst Kommunikationsmittel, die sich durch spezifische technische und institutionelle Kanäle, eine kulturelle Konventionalisierung und die Verwendung eines oder mehrerer semiotischer Systeme auszeichnen. Er schließt Künste und Kunstformen ein und erzeugt dadurch eine Nähe zwischen Intermedialitäts- und ‚Interart‘-Studien. Es wird zudem eine Interdependenz zwischen Medium und vermitteltem Inhalt angenommen, die jeder Überschreitung von Mediengrenzen auch semantische Bedeutsamkeit verleiht. Im Vordergrund intermedialer Forschung stehen Untersuchungen zu Wort-Bild- und Wort-Musik-Relationen, die literarische Techniken wie → EKPHRASIS, Evokation, formale Imitation, Referenz, Plurimedialität, Teilreproduktion, Thematisierung, → *VERBAL MUSIC* und *WORD MUSIC* betrachten. Nachdem die Funktionen intermedialer Verfahren in der frühen Intermedialitätsforschung wenig Beachtung fanden, lässt sich derzeit ein wachsendes Interesse an diesen beobachten. Zudem nehmen seit der Jahrtausendwende die transnationalen Diskussionen zu, die unter dem Lemma ‚intermediality‘ geführt werden, während zuvor der Intermedialitätsbegriff allein in der deutschsprachigen Wissenschaft Anwendung fand. Für die Verbreitung und Ausdifferenzierung des Feldes waren u. a. Werner Wolf (vgl. II.2.3 WOLF) und Irina O. Rajewsky wegweisend. (Elisabeth Reichel)

Interpretation – Während die Interpretation in der Literaturwissenschaft das Resultat eines methodengeleiteten Verstehens- bzw. Auslegungsprozesses von Texten meint (ebenso wie diese deutende Tätigkeit selbst), zeichnet den Begriff in der Musik – wie in den bildenden Künsten – eine Zweifaltigkeit aus, wenn zur hermeneutischen eine ‚aufführungspraktische‘ (Danuser 1992; → AUFFÜHRUNG) Bedeutungsdimension tritt. Letztere ist vom musikalischen Interpretationsbegriff nicht zu trennen, in dem die unbedingte Notwendigkeit des mimetischen Vollzugs für das Verstehen von Musik aufgehoben ist. „Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen“, formuliert Adorno in seinem *Fragment über Sprache und Musik* (Adorno GS 16, 253).